Delitos y faltas

Posted on 21 de febrero de 2014 by Martín Schifino

Estrenado con fanfarria en el Nuevo Apolo, el actual montaje de *El nombre de la rosa* se presenta como «la adaptación al teatro de la novela de Umberto Eco», aunque sería más exacto llamarlo la adaptación al teatro de la adaptación cinematográfica de 1986 dirigida por Jean-Jacques Annaud. Como la película, la obra empieza con la voz en off del franciscano Adso de Melk, que se decide a narrar, al final de su vida, los hechos «asombrosos y terribles» que presenció en su juventud, en el año de 1357, durante su estancia en una abadía benedictina con su maestro Guillermo de Baskerville. De ahí en más, la acción sigue casi escena por escena el guión, moviendo los mismos engranajes hollywoodenses que, con la Edad Media como telón de fondo, se concentraban en la veta policíaca del relato: los asesinatos de monjes, la investigación, las pistas, los faroles, los cómplices, los antagonistas y la resolución del caso. Nada hay de malo en el calco en sí. Pero las sintaxis dramática y cinematográfica difieren en puntos fundamentales; en parte porque aquí no se ha hecho gran cosa por compatibilizarlas, el resultado es precario como teatro, didáctico como narración, insulso como planteamiento intelectual y en todo momento incapaz, pese a una escenografía espectacular, de competir con el cine.

Si el teatro puede competir con el cine en espectacularidad es una cuestión teórica que quizá zanjó Jerzy Grotowski a finales de los años sesenta, cuando instó al primero a «empobrecerse» en vez de robarle medios al segundo (es decir, a enriquecer la imaginación en vez del atrezo), pero las diferencias de fondo suelen reducirse a cuestiones prácticas: sin ir más lejos, la unidad básica del drama es la escena, mientras que en el cine lo es el plano o, según se mire, la concatenación de planos. Por consiguiente, los personajes se mueven de manera muy distinta en uno y otro medio. ¿No es notorio, en escena, que los actores siempre estén entrando y saliendo de habitaciones, o de sitios circunscritos? ¿Y que en pantalla, incluso cuando están quietos, no los veamos más de dos o tres segundos seguidos sin que la cámara muestre otra cosa? El espectador, desde luego, acepta estas convenciones; pero cuando no se respetan las siente, y así se dice, por ejemplo, que una película es «teatral». De nuevo, no hay nada de malo en ello, siempre y cuando el efecto sea buscado y la búsqueda lleve a resultados dramáticamente interesantes. Un buen ejemplo sería Woody Allen en su lado «serio», que a menudo, sin desatender la posición de la cámara ni la combinación rítmica de planos, enfoca situaciones más bien estáticas, con gente que conversa en un espacio delimitado: así, *Maridos y mujeres* (2002) ha pasado sin grandes problemas al teatro.

Jean-Jacques Annaud, pese a haber rodado películas algo quietistas como *El amante* (1992), es, en cambio, un director pegado a la sintaxis cinematográfica del movimiento; y, en *El nombre de la rosa*, recurre a la combinación habitual de primeros planos y planos medios, cortes entre escenas y secuencias alternadas en interiores y exteriores. Tiene a su favor, además, unas localizaciones magníficas en los Alpes italianos y los rostros (muy bellos, cada uno a su manera) de sus actores, Sean Connery y un Christian Salter adolescente, que actúan como perfectos barómetros emocionales, mientras la austeridad del lugar hace el resto. En su momento, la película recibió algunas críticas, sobre todo en Italia, pero, vista hoy, es muy eficaz en su manera de tratar la historia, y muy convincente al mostrar cómo pudo haber sido la vida en el siglo XIV, con toda su mugre, miseria e inasumibles exigencias morales. Es cierto que se trata de un producto comercial, no exento de sentimentalismo; pero, en sus propios términos, funciona.

Sólo lo primero puede decirse de la actual adaptación de teatro, que pretender dar notas intensas y estilizadas, y las más de las veces cae en lo grandioso y lo barato. De partida, está la importación ya señalada de un recurso que, si es dudoso en cine, en teatro es fatal: la voz en off. Una vez que nos situamos en el tiempo y en el espacio, nos desorientan los personajes, que van de un lado a otro del escenario como si los siguiera una cámara, pronunciando, a manera de compensación, cuasididascalias del género de «vamos ahora a mi recámara» o «subamos por esta escalera», etc. Dicho de otro modo, la estructura de las escenas –breves, esquemáticas, con mucho movimiento y *walk-and-talk*– es más cinematográfica que teatral, y en consecuencia se resiente la perspectiva de conjunto. Por momentos hay demasiados actores en escena, por fuerza dividida en distintos espacios imaginarios, lo que tampoco ayuda a que uno se concentre en el drama de los personajes. En cuanto a los actores, la mayoría hace un trabajo correcto con lo que les permite el texto, pero los dos principales dejan bastante que desear: la mitad el tiempo, Juan José Ballesta, como Adso, parece estar esperando que le digan para qué lado correr, mientras que la otra mitad corre de un lado a otro gritando «¡Maestro!». Juan Fernández, el maestro, habla con un engolamiento que no sabemos a qué viene, hasta que caemos en la cuenta de que no está interpretando a Guillermo de Baskerville, sino a Sean Connery interpretando a Guillermo de Baskerville. Fernández, de lejos, incluso se le parece: es alto, calvo y lleva una perilla cana. Pero lo notable no es el parecido, sino que el reparto haya sido elegido para recrear la imagen de la película. ¿Nos creerán incapaces de imaginar un franciscano distinto?

Los mejores aspectos de la producción son técnicos: unas luces blancas que imitan la caída de la nieve, unas llamas proyectadas que simulan un incendio, la iluminación que señala perfectamente los distintos espacios y la escenografía, una maquinaria diseñada con gran inteligencia por Markos Tomás, que permite modificar rápidamente el escenario. Al principio

sólo vemos dos paneles enormes, pero enseguida descubrimos que ambos están montados sobre ruedas y tienen insertas dos o tres hojas más pequeñas, que se abren creando rincones y recovecos: la construcción gira y se despliega como una gigantesca figura de origami y, al final, hasta se convierte en biblioteca y laberinto. Pero la complejidad de la maquinaria es también una indicación del género teatral con la que se emparenta este montaje. Porque, si lo pensamos dos segundos, es obvio que semejante despliegue de medios aliados a un texto flojo no es lo que suele verse en el teatro (donde sólo los grandes textos se ganan el derecho a grandes producciones), sino en los musicales. Por su fasto de utilería, su música henchida, su trama de segunda mano, este *El nombre de la rosa* tiene menos que ver con un montaje elaborado de un verdadero drama, como puede ser el actual de *Hécuba*, que con *El rey león* o *Sonrisas y lágrimas*. El espectáculo resulta ser, pues, no sólo una pieza calcada de una película, sino una mezcla aun más extraña, ni carne ni pescado, ni chicha ni limoná: un musical sin canciones. Tampoco es difícil encontrar razones para esa falta. Se me ocurre, por lo pronto, que entre monjes no hay sitio para voces femeninas ni momentos de gran efusión, y que los números de danza serían un desastre con personajes que están más cerca del arpa que de la guitarra. O, quizá, que el mundo no está preparado para un coro de monjes con hábitos chillones, entonando un Te Deum orquestado por Andrew Lloyd Weber. Aunque yo pagaría para verlo.

Si *El nombre de la rosa* intenta adaptar una narración en prosa de manera poco penetrante, *El policía de las ratas* hace lo propio con una sensibilidad mucho mayor aunque, por desgracia, con resultados escénicos apenas más satisfactorios. La obra elegida es el cuento homónimo de Roberto Bolaño, incluido en el último libro que el autor completó antes de morir, *El gaucho insufrible* (2003). Se trata de un cuento raro en la producción del autor, y el título es más literal de lo que puede pensarse. El policía de las ratas, o Pepe el Tira, según su apodo, *es* una rata, que se dedica a patrullar los túneles cavados por sus congéneres y, mientras tanto, nos cuenta la vida que llevan él y los suyos. Antes de que alguien diga «Kafka», Bolaño hace explícita la relación con *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones* (Pepe dice ser sobrino de Josefina), y todo puede pensarse como un homenaje al autor checo en clave policíaca. En qué consisten exactamente las labores del policía no queda del todo claro, pero pronto se encuentra inmerso en un caso de extraños asesinatos, que no responden al patrón habitual de roedores muertos a manos de depredadores. Pepe descubrirá al culpable, y el descubrimiento constituirá una sorpresa sobre su especie.

Siendo esa la trama, no hace falta recalcar las dificultades de llevarla a escena. La solución del director, Álex Rigola, es elegante y no incluye ningún disfraz de rata, aunque sí una rata-muñeco de unos dos metros de largo, muerta en medio del escenario. Aparte de esta asombrosa pieza de utilería, en escena sólo hay dos sillas y dos micrófonos, y los dos actores

hacen poco más que contar el texto, sentados la mayor parte del tiempo, con algún que otro desplazamiento pausado. El efecto es por momentos hipnótico, pero hay en las voces de los narradores, sobre todo en la de Joan Carreras, un exceso de solemnidad que no se aviene con el tono coloquial, despreocupado, ligeramente cómico y a la larga terrible que caracteriza el texto de Bolaño (como el de Kafka). Por añadidura, el director ha decidido jugar con los micrófonos, para variar el volumen de las voces, que en ocasiones se convierten en susurros amplificados. No sé qué se pretende con ello, pero me dio la impresión de que el recurso estaba de adorno, para romper una presunta monotonía en el relato. En realidad, se acaba rompiendo su fluidez, sin compensación alguna en el terreno dramático. O, por decirlo de otro modo, el drama acaba siendo víctima del formalismo del montaje, que agrega vacuas abstracciones donde no las hay.

Aunque el espectáculo no aburre –y menos aún si no se ha leído el texto, porque hay una intriga–, la moraleja de lo anterior sería que, si se quiere hacer teatro de texto, lo mejor es atender las inflexiones del texto. En el escenario podrá colocarse un laberinto o una rata, dos micrófonos o una bolsa que gotea sangre, como se hace, con un simbolismo no muy sutil, en este espectáculo; lo que no en ningún momento debería suceder es que la intensidad dramática se descuide en favor del atrezo. Grotowski, en este sentido, tenía toda la razón: más vale que el teatro sea pobre. Y, si no, miremos a los griegos. Es cierto que inventaron una grúa para colgar al *deus ex machina*, pero la *machina* estaba enteramente al servicio del *deus*. Nunca se les hubiera ocurrido montar semejante aparato por puro gusto.